سلسلة كتّاب السنا (٦)

دار (حمارتك العرجا)
للنشر الإلكتروني



بوحُ ياسمين !!

ومضات قصصية

هيفاء حمّاد

سلسلة كتب ومضات قصصية
تصدر عن مجموعة (سنا الومضة)

بوح ياسمين

100 ومضة قصصية

هيفاء حمّاد

حمارتك العرجا للنشر الالكتروني

فبراير 2015

سلسلة كُتَّاب السَّنا (6)

سلسلة كتب ومضات قصصية الكترونية تصدر عن مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك

سلسلة يحررها د. جمال الجزيري وتهتم بنشر كتب الومضات القصصية الخاصة بأعضاء مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك

الطبعة الأولى

فبراير 2015

حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني. الجيزة، مصر.

لوحة الغلاف من تصميم الأستاذ محمود الرجبي

مقدمة الكتاب

بوح ياسمين هي تجربتي الأولى وكتابي الأول الذي يصدر عن مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك.

(بوح ياسمين) مجموعة كتبتها خلال الفترة الواقعة بين يناير 2014_ يناير 2015 أي خلال عام كامل انضممت فيه إلى سنا الومضة.. يغلب على المجموعة ضمير المتكلم. وقد قمت بتعديل بعض النصوص التي كتبتها سابقاً، أي قبل إرساء قواعد الومضة على مجموعة سنا الومضة لتتناسب ورؤيتها الحالية.

أتمنى أن أكون قد وفقت وقدمت للقارئ مجموعة جيدة لتكون بين يديه كأمثلة عن قصص المجموعة على الفيسبوك..

تشتمل مجموعتي على (100) ومضة قصصية مقسمة إلى أربع مجموعات فرعية، جميعها بضمير المتكلم أوالمتكلم والغائب وعدد قليل منها بضميرالغائب.

المجموعة الأولى (بوح ياسمين) وتشتكل على (38) ومضة. وقد أطلقت اسمها على المجموعة كاملة لأنها تحتوي على معظم تجاربي الأولى في كتابة القصة الومضة على سنا الومضة. وتأتي جميعها بضمير المتكلم، وتدور حول (المرأة والحب والحياة). وضمن هذه المجموعة ومضتان بصريتان.

المجموعة الثانية (وطن بطعم الوجع) وتشتمل على (19) ومضة، وهي أيضاً بضمير المتكلم، وتدور حول الغربة والوطن وأوجاعه، وتشتمل على ومضتين بصريتين.

المجموعة الثالثة (أجنحة) وتشتمل على (15) ومضة تدور حول الحرية. وقد أطلقت عليها اسم أجنحة لما تحمله الكلمة من حرية، فمن يمتلكها يمتلك الحرية. وتتضمن هذه المجموعة أيضاً ومضتين بصريتين.

المجموعة الرابعة (تصاريف) وتشتمل على (28) ومضة، تدور جميعها حول الآخر والحياة، وهي مروية بضميري المتكلم والغائب. أطلقت عليها اسم تصاريف لأن

جميعها تدور حول تصاريف الزمن وما كتب على الآخر. كذلك تتضمن 6 ومضات بصرية.

وأخيراً، خالص شكري وتقديري لجميع الأعضاء في سنا القصة الومضة (أعضاء وإدارة) وأخص بالشكر الدكتور جمال الجزيري لما يقدمه لسنا الومضة من وقته وجهده وخبرته.

هيفاء حمّاد

سوريا. حماة

21/1/2015

بوح ياسمين

(38) ومضة

لحظة حب

أطلق بوق سيارته مودعاً. الخوف من فقدانه.. أفقدني السيطرة على الكتمان.

موت

حلمي الذي مات على خارطة الحياة، قهقه له الزمان متأخراً، تابعت النشيج.

تفاؤل

كنت أشعر أني محظوظة "تمتد يد القدر وتبتعد كي يزداد شوقي" اليوم وبلحظة.. تغيرت حياتي.

حنين

عندما عبر طيفه خيالي خلعت معطفي، لم أشعر بالبرد.

حب (1)

الفشل الذي واجهته في حياتي لم يثن قدرتي على الحب. هل يخلق الحب وينمو معنا؟

تحدٍ (1)

أحزاني التي كنت متأكدة أنها لن تهرب مني كالسعادة، اليوم بابتسامة ساخرة أضعها جانباً.

لا مبالاة

حزني الذي صرت أخفيه بثوب اللامبالاة لعله كسر شيئاً داخلي!

وله

غيابه دونما سبب لم يغير في حبي له، مازلت أبصره في كل مكان. الآن رن في الذاكرة.

هزيمة

كسر قلبي غير آبه به؛ طويت انكسار أحلامي في أعماقي. فجال في خاطري كدمعة.

حب (2)

تنهدت في سرّي محاوِلة إخفاء مشاعري، عندما رددوا اسمي وراء اسمه.. هطل داخلي مطر.

اختبار

أعجبني انسياب شَعري على كتفي، لكني أعدتُ ربطه. هل سيراني جميلة بدونه؟

ندم

صورتها التي لمعت في عينيه.. جعلتني أدرك تطفلي.

ضياع (1)

داخل كل تلك الأسوار أشعر بالقهر. كيف أستطيع العيش بلا حلم؟

حزن (3)

الفرح الذي اشتقته أتاني على أطراف أصابعه. رغم ذلك استيقظت مآسي.

في ذاكرتي

لا أذكر أفعاله ولا أقواله، كل ما أذكره ذلك الشعور الذي كان ينتابني عندما أراه.

تحدٍ (2)

استطعتُ أن أخفي مشاعري عند رؤيته. لعله فعل ذلك أيضاً؟!

حقيقة

انتظرته طويلاً حتى مللت الانتظار. لعل شيئاً ما يموت بالانتظار؟!

خريف (1)

أشعر وكأن شيئاً ما توقف في حياتي. هل تتآمر الأحلام مع العمر؟

انتظار (1)

وجع الانتظار بدأ ينمو على ملامح وجهي. هل سيأتي بصورة مختلفة؟

هروب (1)

لم يعد يذكر أفراحنا. يستحضر ذكرى الياسمين دونما سبب.

أمنية

مشيت تحت المطر. تعمدت أن أبطئ خطواتي. أما للمطر أن يغسل أوجاعي؟

احتلال

استوطنْ قلبي، تمردْ على كل اتفاقيات عشقنا، أما من احتلال مشروع؟

انكسار

هوى حلمي من قمة جبل، لملمت ركامه، بحثت عن السبب.. للحظة خلتُه أنتَ.

فشل

وجدت نفسي مزدحمة به، رحت أبحث عني بعيداً عن زوبعة ملامحه وفوضى حواسه، فشلتُ.

خريف (2)

اعترف لي بحبه، كدت أعانق السماء، أدركت حينها أني قادرة على الحب ألف عام آخر.

رسالة

صمت الكون حولي، قبلت رسالته، سالت دموعي على كلمة " الحبيبة". كم تمنيت لو كانت " حبيبتي."

رواية

لم أقرأ روايته فحسب، كنت أعيشها، أستحضر ذاكرتي التي خلفتها بعيداً. ما بي كيف استرقتني الأحداث؟

شموخ

وجع في الذاكرة. أجزاء مكسورة. لا خنوع. إعادة ترتيب. شجرة سنديان.

انتظار (2)

فجأة قريب. أسوار. شوق. خيط. حلم. ظلال كلمات.

ذكريات

نامت ذكرياتي متوسدة الزمان، كاد ينساها. عند أول همسة تخصها.. استيقظت.

خريف (3)

كنت أقتسم الصباح مع الفراشات. ما بالي اليوم أُمشِّط الذكريات، كأن الخريف جاء مبكراً.!

استمرار

تجرأت.. اقتربت مني. نظرت داخلي، ثمة شيء ما يزال ناصعاً. " بعض الحب لا يموت."

لقاء

جمعنا الفراق أنا وهو على طاولة واحدة، شيعنا جثمان الحب وافترقنا. "رُبّ موت يكون ولادة."

حدس

تساءلت لابتسامته التي تُكِنُّ أسراراً، لم نتلفظ حرفاً. لكن نقطة سوداء لم تفارق أفكاري.

تضحية

فضلت الموت على أن أحيا على يده، لكن جهده المبذول لانقاذي كان كفيلاً بموته.

جزاء

وقفت أترقبه كيف سيسقط كجدار إلى فراغ لأنتحي جانباً. دون أن أدري.. كنت ذلك الفراغ.

رجل

عرفته رجلاً حقيقياً عيونه تتحدث، ما إن أذكر نظرته التي تعكس الهيجان داخله.. أرتعش مكاني.

نهاية

الفرحة التي غمرتني بقدومه لا أستطيع وصفها. كل ما أستطيع قوله: "الآن أصبحت بأمان."

وطن بطعم الوجع

(19) ومضة

غربة (1)

غلى في قلبي حب وطني، اتخذت الصبر حيلة. فعند حدوده كنت أعرف أني سأموت أحياناً.

وجع (1)

كما يليق بالرجال صافحني مودعاً دون عناق مخافة أن نبكي الوطن.

دفء

شعرت ببسمته تتجاوز الزمان والمكان كلما فرك كفيه. اعتقدت أنه الدفء، فخيامهم باردة.

وجع (2)

واروه التراب، علا صوت قهري، صرخت آآآه. سمعت رد الصدى" وطني."

غربة (2)

عشت حياتي بين غابات الغربة، عز على روحي أن ترفرف إلا بين أشجار وطني.

هجرة

كان حماسه للسفر واضحاً، لكنه حاول إخفاءه. لحظة وداعه، لمع الفرح في عينيه، فلفَّني حزن.

حياة

أتلفَّتُ حولي.. الجميع مثلي في المقبرة. أجدُني أفرض سيطرتي عليّ من قبري، فأختنق.

غربة (4)

شمس حارقة. شوارع مثلجة. ليل دامس. دمع عصي. صراخ بلا صوت.

تحدٍ (3)

تفجير. تفجير. تفجير. رغم سيل الأسى في عروقي اتقاد وصبوة.

مربعات

قال: نحن العرب نعيش في مربع جهل.

ضحكت معلقاً: مربع جهل أم جهل مربع؟

غربة (3)

سألني مستغرباً: تعيش غريباً في وطنك.

قلت: أحياناً.. وأحياناً في غربة عنه.

يأس

كاد حلمي يتلاشى في الأفق عندما رأيته. "طفل من وطني يقتات فتات الأرض". صرخت: وامعتصماه.

حلم

اليتيم الذي يحمل أحلامه البائسة.. جل حلمه "كسرة خبز طرية". هل ماتت الأوطان؟

حرقة

رأيته يقتات من الأرض. نظرت إليه بحرقة. لم أستوعب نظام الكون.

حزن (1)

خفت عندما رأيته. ذلك اليتيم ظننته مجنوناً. اقتربت منه. حينها أدركت موت الإنسانية والإنسان.

دموع

اليتيم الذي لامست دمعته خده المجمور. هل لامست قلوب البشر؟ لحظة قلقي تلك لم تفارقني.

حزن (2)

هزني المشهد، أثار أشجاني. حين رأيته مشرداً، كالعصفور الجريح يتلقف خبزاً من الأرض. صرخت واعربااااه.

ألم

على جدار المعرض تحلق أشباح الحرب. سمعت صدى صرخات غرونيكا الصامتة تملأ الصالة. فبكيت وطني.

رثاء

احترق العشب بنار القذيفة، فاختلت موازين قصيدتي. تحول الغار فيها إلى غار.

أجنحة

(15) ومضة

قهر

حاول قص أجنحتي. ضاق صدري من ظلمه، فباتت الأرض كلها لا تكفيني لأكون حرة.

أسوار

كنت أدرك أن الكون فسيح، لكني اصطدمت بقضبان الحياة. فسجنت في مدينتي.

طمأنينة

صرخت من أعماقي، غمرني سلام عجزت عقاقير الأرض منحي إياه .

ضياع (2)

داخل كل تلك الأسوار أشعر بالقهر. كيف أستطيع العيش بلا حلم؟

انفجار

في خريف عمري.. حدث ما كنت أخافه. حررت صرخات موجعة " ابنتي امتداد لي."

أسر

كنت أشعر أني أطير. ما إن ارتبطت به.. شعرت بالموت يقرع بابي.

ذنب

تلّفت خائفة

قال: هل الحب ذنب؟

قلت: لو قلت ألف مرة أكرهك لما خشيت أحداً.

نهاية

وقفت.. رميت له خاتمه الذي يقيدني. عادت عيون الناس إلى الطاولات.

تأمل

كنا نركض خلف الفراشات، نتابعها بأعيننا، نترك العنان لضحكاتنا. ما لذي تغيَّر؟ أيعقل الفراشات؟

غيرة

حاصرَني بحبه، أخفيت أجنحتي تحت معطفي الأبيض، طار فرحاً وقتله في قلبي .

هروب (2)

أرض لا وجود لها، أناس وهميون، أحداث مدهشة، للهروب من الواقع طعم آخر.

نفاد

استنفاد صبر، أوراق، فراغ قلم، ايضاً له معاناته؟

شخوص

- ليتني اكتفيت بقراءتها.

- لِمَ؟

- المخرج انتزع مني كل ما تعبت من أجله.

انتظار (3)

سمعت بكاءه؛ شعرت بسعادة تلك اللحظة أقوى مما عشت طيلة حياتي. تسعة شهور وأنا أنتظر.

يأس

قطف الحزن سنين عمري، عجزت عن اللقاء يه؛ يئست" أيٌّ حياة ميتة أعيش."

تصاريف

(28) ومضة

هروب (3)

عجز عن معاقبة خصمه، صب جام غضبه عليّ، فهو واثق من السلامة.

عنفوان

لم يعطنا فرصة للتبرير، رحب بنا بابتسامة. لكننا كنا نعرف أننا مقصرون.. فبكينا.

محاولة

لم أعطه رأيي، كررت على مسمعه مقولة أؤمن بها، صمت.. تركته ليقتنع بنفسه.

قلق

لم أعتد أن أراه ضعيفاً، اليوم بدموعه التي زرفها أمامي، اهتز الكون بنظري.

احترام

بنفس الاحترام الذي كنا نستقبله به.. جمدنا في أمكنتنا. دموعه التي ملأت عينيه.. أبكتنا.

شك

كنت متأكدة أني استطعت لأم الشروخ بينهما. لكن ماذا عن شروخ الروح؟

أقنعة

قسوت عليه بالكلام. قال: قتلتني. قلت: وأي أقنعتك الذي مات؟!

طواف

- ألم نكن معاً؟

- بلى.

- إذن لماذا تطوف اليوم حول نفسك؟

تصاريف

أجبتها: حاضري ومستقبلي.

قالت: وماضيك؟

قلت: بآلامه وأحزانه لي.

لا مكان

لم ينتظر إجابتي،

قال في إنكار: الوضع هنا مختلف.

صمتُّ قليلاً وأجبته: والخبرة؟

خريف (4)

تجاهلني

قلت: خريفك بدأ بالسمع والبصر .

قال: وخريفك تآكل ذاكرة.

حيلة

أشار نحوي بإصيع اتهام، تبسمت.. شكلها بنظيرتها نادماً.

ذكرى

شق صراخ أمي سكون الليل، فأدركت أن الليلة فاصلة فقد أصبح أبي من الذكريات.

تحوَل

حياتها لم تتوقف بموته. رأيتها تضع الورود على قبره. للحظة خلتها نسيته.

مأساة

بفقده، مات نصف جمالها وأنوثتها. أطفالها الذين تيتموا.. شكوا فقدان الأم.

أمنيات

خبأ في صدر أمه الأمنيات، شقي قلبها من التمني. عندما رحلت لم تنسها، نسي هو.

ثكلى

روحها التي غادرتها عندما اخترقت الرصاصة جسد ولدها. لا تعود إليها إلابجوار قبره.

لو

وصلتني رسالة أمي محملة بالدموع والشوق. قرأتها، قبلتها. قلت في نفسي: "لو أنها رأت بعيني لأرفقتهما بابتسامة."

مرايا

يختلف وجهي من مرآة إلى أخرى، احترت بأيها أرى وجهي الحقيقي. حتى المرايا تلبس الأقنعة.

فرح

مع صرختي الأولى للحياة، ابتسم الجميع حولي. ما أحزنني ابتسامة أمي.. حتى هي.

قدر

الموت الذي رأيته مجرد طلقات رصاص لم تصبني بعد. اليوم – بصورة أشعة – معه وجهاً لوجه.

رصاصة قاتلة

كتب قصيدة تناقلتها الأجيال، نمت في أذهانهم كلمات السوء. قالوا: "كان عليه رد الحجر من حيث أتى."

لا جواب

شباب تائه. موت بطيء. افاق بلا سبب.لم؟.. لا جواب.

قلب أم

سنين جد وعمل. دون اعتراض. أم صامتة. شاردة. رجل.. طفل ولُعَب.

شابكة

سباق. معارف. إعلان. الأقوى. ذوبان. لا هوية.

بشرى

"ليس هكذا سريعاً، بعد إشارتين"... يومان. أسبوعان. شهران. سنتان. أين الغجرية؟

ضياع (3)

عابر. أمل. حلم جميل. جراح. سهام وحب. لا مكان.

تأمل

شباب. ظلام. موت أمل. قعر كأس. ثمة قطرة. قبضة من سعادة.

دراسات

هيفاء حماد وبوح ياسمين

يوسف الكميتي، ليبيا

تطالعنا الكاتبة السورية هيفاء حماد ببوح ياسمين فنشمه عطرا فواحا وتنثره علينا دررا وسنحاول في هذه الأسطر إدخال القارئ في الفلك الذي تدور حوله فكرة الكتاب وإخراج ما به من ياسمين وننثره بين أيدي عامة القراء.

فهذا الكتاب لكل من أراد القراءة.. قدمت فيه الكاتبة بوحها الدفيئ فجاء حنونا.. رائقا ..دافئا ..محلقا.. فيه من الحب الكثير وفيه من الحنين أكثر.

وفيه مناجاة للوطن بآهات نقشت على وجع.

فإن كنت تبحث عن الحب والحياة ستغرق فيهما.. وإن كنت تبحث عن الحرية فستحلق بك أجنحتها وتحيط بك في فضاءات رحبة فتتنفس ثم تتنفس ثم تتنفس.

دست لنا الكاتبة في فضاءات "بوحها" قصصا من واقع الحياة لتكون درسا مستفادا للآخر .. أعطتنا طرحا فيه من الإسقاط لحلول حتى نتجنب سقطات شخوصها والعدول عنها.

تجارب مهمة لن نجد بدا من قراءتها.. "بوحها" رائع وفيه توظيف جميل ورقيق لكل الأحاسيس المتدفقة.

كتاب ملي بالدلالات وضعت فيه الكاتبة انفعالاتها بحبكة قصصية رائعة مزجت فيها بين الطرح للحالة الإنسانية ومعالجتها.

كتاب نصوصه ثرية ومتنوعة.. تجد متعة في قراءتها.. ترسم البسمة على شفتيك حينا وتسقط من عينيك دمعة حينا آخر.

لا نريد إسهابا كثيرا، فالكتاب يستحق التصفح والقراءة، فتعالوا نقطف الياسمين.

عندما يصرخ الكاتب من داخل النص:

تأثير الحالة الإنسانية والإبداع في التعبير والتناص

بسّام جميدة، سوريا

يأس

كاد حلمي يتلاشى في الأفق عندما رأيته. "طفل من وطني يقتات فتات الأرض". صرخت: وامعتصماه.

تختصر الكاتبة هيفاء حمادة غالبية هموم عالمنا العربي ومشاكل الطفولة والإنسانية فيه بومضة معبرة وهي ترصد لنا بحسها المرهف حالة من آلاف الحالات الموجودة فيه والإنسان العربي يعيش قمة الإحباط داخله ويعاني الويلات، بكلمة تنهي بها ومضتها (وامعتصماه) تلك الصرخة التي أطلقتها امرأة عربية فاتنة الجمال أسرها الروم عندما غزوا قرية عمورية في أطراف بغداد وضربها سيدها في السوق فكانت تصرخ وامعتصماه فأخذوا يضحكون ويقولون: وهل يسمعك المعتصم وأنت في عمورية وهو في بغداد؟ فأوصل

خبرها رجل إلى المعتصم بالله فقاد جيشاً أوله في عمورية وآخره في بغداد وحرر المرأة..

اعتمدت الكاتبة على التناص الواضح والتوظيف المثالي لها، لتقيم علاقة تفاعلية مع الحدث عبر لغة تعتمد التكثيف الصوري حيث يمتزج التفاعل النصي هنا باختيارها لأشهر كلمة استنجاد في العالم، وقد زاوجت بين واقع شاهدته بعينيها ولحظة استحضرتها من باطن التاريخ واعتمدت التناص الذي هو (التفاعل النصي في نص بعينه) وفق مفهوم الكاتبة جوليا كرستيفيا، عندما رأت واحدة من أقسى المشاهد التي باتت من المشاهد اليومية المرعبة في ظل انعدام الحالة الإنسانية لما يفتك بالبشر والبلاد جراء الفوضى التي تعم غالبية الدول العربية، تلك الصرخة (وامعتصماه) التي تداعوا لها سابقاً، ولكنها اليوم تجدها الكاتبة مثل صرخة في وادٍ غير ذي زرع، وتوظفها لتصف حالة اليأس والإحباط من الواقع العربي المزري، عندما تربطها بالعنوان الذي تَمثّل في حالة القنوط التي تعاني منها

وهي ترى منظر الطفل الذي يقتات فتات الأرض، وهي بذلك تحول الدلالة اللغوية للصرخة إلى دلالة نفسية وبصرية في آن واحد، لتفسح المجال واسعا لمزيد من الرؤية وتحريك العواطف واستفزاز الحالة الإنسانية معا... فصرخة وامعتصماه في ذلك الوقت كان لها صداها لكنها اليوم هنا غير ذلك أبداً.. ولها فعل عكسي تماماً.

العنوان بصفته مفتاحا لأي نص ومنه يولج القارئ إلى عمق الحالة المكتوب عنها تم توظيفه بشكل ربما يتناقض مع الحلم الذي لم يتلاشَ بعد بوجود فعل (كاد) في أول الومضة، ولو أنها قالت: تلاشى حلمي في الأفق.. إلى آخر الومضة، لكان العنوان أكثر التصاقا بالنص بل وأكثر تعبيرية عن الحالة التي رأتها لكنه يتنافر مع (كاد) التي لم تغلق باب الحلم والأمل حيث بدأت الكاتبة به ولم يكن قاطعا ولا جازماً، بل ترك الباب مواربا للحلم الذي لم يتلاشَ بعد، رغم عنوان الومضة (يأس)، وصرخة (وامعتصماه) التي لم نعرف هنا صداها واضحا لكننا لمسنا أنها لم تجد من يلبي لها النداء

لينصف الطفل ويرد عليها لإنقاذ ما تبقى من حلمها الذي لم يكن واضحا في الومضة ولكن من خلال الاستنتاج يبدو أنه حلم كبير وهو الحلم بالأمن والطمأنينة والسعادة.

النص يعبر عن لحظة انفعالية واضحة، تحركت فيها المشاعر، وكان من الممكن أن تحكي عنها الكثير لولا أنها التزمت بضوابط الومضة التي تجنح إلى التركيز والإيجاز في القول لتعبر عن المشهد البصري وتكشفه لنا بدلالاته القوية وتركيبة لغوية مسبوكة بطريقة متقنة.

الحبكة في الومضة تمثل حالة دهشة وهو ما رأته بعينيها ووضعته بين علامتي تنصيص "طفل من وطني يقتات فتات الأرض"، وهو دليل على حالة الجوع أو الحصار وربما حالة الحرمان والدمار والتشرد جراء ويلات الحرب: كلها عوامل دفعت الطفل لكي يُسكت جوعه بما تجود به الأرض، فماذا يجدي الصراخ هنا..؟

مزجت الكاتبة هيفاء حماد بين الحالة الإنسانية والكتابة السلسة لتقدم لنا دراما سوداء، بطريقة سردية ليس فيها تعقيد

للحكاية، بل نقلت لنا الصورة وتفاعلت معها كراوية لم تكن محايدة مع نصها بل تفاعلت معه إلى حد الصراخ.

الومضة المروية بضمير المتكلم تجعل الراوي مشاركا في الحدث ويعيش أدق تفاصيله، بل ويحمل الكثير من روحه ليكون سلاحا ذا حدين أما لك أو عليك، حسبما تكون قدرة الكاتب على الصياغة المتقنة وانتقاء المفردات بعناية لتكون مقنعة ومبهرة ومعبرة بذات الوقت.

الزمن السردي قصير، وهو ما تحتاجه الومضة القصصية الموحية جداً، وجاء فعلاً على شكل ومضة أمام الكاتبة، وجسدته عبر ثلاث جمل فيها الكثير من السلاسة.

قراءة في ومضة "شموخ" لهيفاء حمّاد

د. هيفاء حمّودة، سوريا

(وجع في الذاكرة. أجزاء مكسورة. لا خنوع. إعادة ترتيب. شجرة سنديان).

يقول محمود درويش: "ذاكرتي همّي".

بدايةً، يطلُّ الراوي في هذه الومضة البصرية من نافذة رؤاه على عالمه الداخلي الشديد الحساسية؛ وهو عالم الذاكرة، ومن خلال هذه الرؤية يتضح لنا أن الومضة تضم خمس حركات سردية، رسمت لنا مكنونات حياتية متكاملة، وذلك من خلال الإطلالة على الذاكرة. فالذاكرة في معالجة مجردة، هي مجموعة الرموز والأحداث الحياتية والتاريخية التي تحكي حياة الإنسان وتمنحه الهويّة. وتُعرَّف على أنها جزء من اللاشعور الجمعي، حيث يجب أن تصل الجماعة إلى المصالحة مع رموزها للوصول إلى حالة الاتزان. كانت الذاكرة من قبل في مصالحة ما مع رموزها ومكنوناتها، ولكن تغيرَ الحال بدخول كائن جديد "وجع" وهي لفظة

موفقة تعني (المرض)، وهي لم تقل كلمة "ألم"، لأن لفظة "وجع" هي التي تسبب الآلام. وكأن الكلمة تعبر عن الشيء الأساسي الذي يسبب الآلام، فاختارت باللاشعور جذر الألم وهو الوجع. وإذا هناك مرضٌ أصاب الذاكرة الجمعية والفردية، فإننا قد نخمن ما تعنيه كلمة "وجع" وما المقصود فيها هنا، فإذا كان على الصعيد الشخصي الفردي فهو إنساني يدل على معاناة الفرد، وهو جزء من كيان متكامل، وقد يكون همَّاً عاماً يمسّ الوطن، وهنا ربما تحقق الكاتبة سبقاً حسياً جليلاً، وهو أقرب للواقع الذي علينا أن نرصد تطوراته.

في الحركة السردية الثانية، تطالعنا نتائج ذاك الوجع، "أجزاء مكسورة"، وكأن هذه الذاكرة أصابها شيء مفاجئ حطم أجزاء منها، فاستخدمت الكاتبة لفظة "مكسورة" ولم تستخدم اللفظة المعتادة "مهشمة "، وذلك بهدف التعبير عن شدة الحدث، وكأن الراوي الناظر إلى الأجزاء المكسورة قد هاله الحال عند النظرة الأولى، لكنه بعد ذلك تنبه إلى فداحة

الحدث، وتسلح بالإرادة القوية القادرة على التحمل والصمود، ليس فقط أمام شيء أكبر من المرض والألم، بل أمام الكسور.

الحركة السردية الثالثة، "لا خنوع" وقد مثّلت شحذ العزيمة، وشحن الإرادة لتخطي مشكلة كبيرة. "لا" هنا أفادت توكيد النفي، لتبتر أي حالة من حالات التراجع عن هدف التخطي، ومع استخدام مصدر الفعل (خنع) (خنوع) للتعبير عن القوة والصلابة وعدم التراجع أو الاستسلام لواقع أليم مرير ربما يأتي على ذاكرة هي بالمحصلة تاريخ ووجود ذاكرة، وهي تعبير عن كيان موجود ربما كانت متصالحة نوعاً ما مع المحيط.

في الحركة السردية الرابعة، "إعادة ترتيب" كنت أُفَضل تماشياً مع "أجزاء مكسورة" أن تنقش كلمة أو لفظة أخرى لا تكرر عبارة إعادة الترتيب بمقدار ما تتناسب مع عبارة الأجزاء المكسورة، لأن الذاكرة ليست مبعثرة فقط بل هي في حالة وجع وعملية ترميم ما تكسر، وهذا لا تكفيه

عملية ترتيب. إلا أن التركيز هنا على لفظة (إعادة) جاءت في سياقها بعد الرؤية الداخلية للحدث الكبير الذي هزّ كيان الذاكرة الرمز الذي دل على الخاص والعام، لأن ألم الفرد نابع من آلام الجماعة لتحقيق الوميض الإنساني.

الحركة الأخيرة؛ وهي ذروة الحدث والتصور الكامل التي أرادته الشخصية الرائية في "شجرة سنديان"، نجد تناصاً قوياً مقروناً برمز معرفي عالمي: قوة، صلابة، حنو، شاعرية، ورمزية التشبث بالماضي وشحن الذكريات، ناهيك عن كونها عالية تقترب من الغيم والسحاب، الذي هو رمز من رموز الخلود والصمود، وليس لليأس مكان في قاموسها.

أخيراً؛ لم تستخدم الكاتبة الأفعال، بل اكتفت بالأسماء والصفات، "ذاكرة مكسورة، شجرة سنديان"، إلا أن تسلسل الأسماء كان كافياً لمتابعة الصور، ومتابعة تحرك الحدث بشكل جميل جعلنا داخل تلك الذاكرة؛ ذاكرتنا ربما.

أما العنوان "شموخ"، فهو متناسب مع الحدث، وومضة "شموخ" ومضة قادرة على التميز، لاحتوائها

التكثيف والتناص والمفارقة المدهشة، ناهيك عن تضمنها الإيقاع الفني والنفسي والعاطفي، وذخرها بالإيحاءات الدالة على القوة والصلابة.

قراءة في ومضة "دفء" لهيفاء حمّاد

د. هيفاء حمودة، سوريا

(شعرت ببسمته تتجاوز الزمان والمكان كلما فرك يديه.اعتقدتُ انه الدفء، فخيامهم باردة) .

كلٌّ بعيد عن داره هو في خيمة الغربة، حتى ولو كانت خيمته في حديقة الوطن، هي ومضةٌ معبرة، والمشهد حارّ، يغريك برسم صورة فنية لها أبعادها النفسية والإنسانية، قد تكون مطبوعة في مخيلتك عنواناً لحدث موجود في الحياة؛ سيما الحالية. سعت الكاتبة لنقل صورة من الواقع، تنبض أمامك حيّة رمزها الابتسامة "بسمته"، إنها السرّ الذي تحمله الشخصية المروي عنها في المشهد الذي ينفتح على أكثر من تأويل.

تبدأ الومضة بالفعل الداخلي "شعرتُ" للراوي بلسان المتكلم، وهو شعور ليس بالضرورة أن يكون صادقاً أو دقيقاً بدليل الفعل: "اعتقدت"، "بسمتهُ" وهي محور الحكاية السردية التي لا تقف عند حدود الوجه أو الشفاه، بل "تتجاوز الزمان

والمكان". ويمكن أن يكون الزمان هنا بمثابة الرجوع بالذاكرة إلى الماضي القريب أو البعيد، وربما قفز إلى أمداء الزمان الحالي اللامرئي. أما المكان؛ فلا يعني برداً وخيمةً، بل يتجاوزه إلى الفضاء بمعنى الزمان والمكان والحركة، وهو أوسع وأعمق من حدود صغيرة تكاد تخنق الإنسان.

إن ابتسامة "بسمته" عابرة محلقة في أرجاء أفكارها النفسية، وغائصة في حالاتها، بحيث تنظر إلى اللامحدود عبر داخلها كي تبدو وكأنها سرٌّ رسمته يد فنان لخلق التأويلات المختلفة، وكل يدلو بدلوه. قد تكون ساخرة من واقع بات قابضاً على مفصل الروح من شدة الألم والعجز حيث تحولت الابتسامة إلى تجربة. وقد تكون "بسمته" رضىً ورضوخاً أمام الواقع المرير الذي لا حلَّ له، والعيش في الحياة لأنها حياة ولا شيء غير ذلك . ويمكن أن تكون حلماً جميلاً يراوده والهدف هو تحقيقه. وهو من وجهة نظر ما لا يصور لنا حالته فحسب؛ بل هو رمز لحالات كثيرة قهرها زمانها.

وفي منحى آخر؛ يمكن أن تكون خجلاً وارتباكاً من الناظر إليه. أما مع الفعل "فرك يديه" الذي يحمل دلالاته النفسية، فقد تعني الظفر أو الخجل أو الخبث أو التوهان في ملكوت غائبة عن الزمان والمكان الفعليين. وقد يكون الفرح. سيّما وأنه لدينا جمالية ثانية تزيد حدَّة التوتر السردي المتمثل بالفعل "فرك" مع الظرف "كلما" الذي يفيد معنى تكرار الفعل، وفي كل مرة تصاحبه "بسمته" إلى عوالم مختلفة ليست الفرح من أجل الدفء، لأن الراوية أتت بالفعل "اعتقدت أنه الدفء"، وهذا على أساس الواقع المعاش والمرئي. إلا أن الفعل "اعتقدت" هنا دلَّ على أن المتكلم كان قد استدل على شيء آخر.

أخيراً؛ جاءت المفارقة المخالفة للمفارقات المألوفة، والمضادة للحدث الأول والتي تمثلت بـ "فخيامهم باردة" مقابلة لكلمة "فرح"، وهذا يدل على معاناة أكبر بكثير من موضوع الدفء وأكثر مما يمكن لأي شخص أن يفهم طبيعة هذه المعاناة. إن كلمة "خيامهم" التي دلت على الجماعة من

خلال الضمير "هم" تتوج الومضة بالهمِّ الإنساني العام لما يحدث. لقد نجحت الراوية بنقل الصورة من خلال لحظة سردية وامضة مكثفة، حين تآلفت مع سياقها ومنظورها السردي.

الولادة من رحم الموت في ومضة "لقاء" لهيفاء حمّاد

بسام جميدة، سوريا

لقاء

جمعنا الفراق أنا وهو على طاولة واحدة، شيعنا جثمان الحب وافترقنا. "رُبّ موت يكون ولادة."

عندما تضع الكاتبة هيفاء حماد جملتها الأخيرة "رب موت يكون ولادة" بين علامتي تنصيص في ومضة مؤلفة من ثلاث جمل متناسقة، فهي بذلك تمنح نصها دفق حياة، لتؤكد الاستمرارية في العيش دون الالتفات لما حصل من نتيجة لقرارها الذي اتخذته والذي أكدت عليه عبر كلمة "وافترقنا" بعد لقاء كان مقصوداً، إنما افتراضيا، ومن خيال الشخصية التي عانت من الفراق وعدم التوافق، وجاء بعد فترة غياب ربما تكون طويلة أو قصيرة، حيث لم يظهر الانسجام خلال تلك الفترة وتم اللقاء المنتظر لتتحرر من رابط الحب الذي كان يكبلها حيث اكتشفت أنها بعيدة عنه كل البعد ولابد من قرار حاسم، ونستشف من خلال التحليل

أنه بين خطيبين أو حبيبين تعاهدا يوما على الاستمرار ولكن تقطعت بهما السبل عندما اجتمعا على طاولة واحدة.

لم يكن اجتماعا عاديا بل شابَهُ الكثير من النقاش وبالتأكيد كان ساخنا حتى لو لم يكن واضحا من مفردات النص، حيث جاء ختامه دراميا حزيناً ولم يكن له نتيجة إيجابية، وغابت عنه الحفاوة والحرارة والرومانسية التي من المفترض أن يتسم بها لقاء تم بعد فراق، لكن يبدو أن ظروف الشخصية الأولى كانت صعبة في مكان غربته ولم تكن واضحة لنوجد له العذر المقبول في الغياب ولا حتى لم يحاول تبريره على لسانه ولا على لسان الراوي الذي بقي حياديا ينقل المشهد بكل عفوية ولا أدنى تدخل منه، فما أفضت إليه نتيجة اللقاء الذي عنونت به الكاتبة ومضتها، إنهما اتفقا على أن الحب الذي كان بينهما قد مات، وهو إعلان صريح اتفقا عليه سوية عبر فعل شيّع الذي اتصلت به "نا" الدالة على الفاعلين، وقد استشهدت على تأكيد الموت عندما شبهت الحب بالجثمان، وهذا يدل على أن الحب الذي

مات كان ينبض بالدفء والحياة، ولم نعرف سبب الموت الحقيقي له، وهنا تبدو ردة فعل الشخصية الثانية في الومضة سعيدة بما تم الاتفاق عليه، حيث وَقّعتْ، كما قلت في البداية، على النهاية بتوقيع يبدو أقرب للحكمة أو العبرة "رب موت يكون ولادة"، إذا هي تفصح عن ردة فعلها، ولكن غابت مشاعر وأحاسيس الشخصية الأولى التي لم تدافع عن نفسها مطلقاً، بل جاءت الومضة أنثوية بامتياز وانحازت لمشاعرها فقط.

الكاتبة هنا أجادت استعمال مفارقتين في جملتين من أصل ثلاثة في الومضة "جمعنا الفراق" و"الموت والولادة" وهذا يدل على تمكن الكاتبة من حسن انتقاء وتوظيف المتناقضين بدلالات تخدم النص كثيرا وتساهم في جمالية الومضة التي جاءت بضمير المتكلم.

استخدام الكاتبة "لقاء" عنوانا للومضة جاء من صلب النص ككل مع أنه لم يكن لقاءً مثمراً وربما كان من باب التفاؤل بالولادة القادمة، ولقاء جديد يحمل الفرح.

الزمن السردي ربما يبدو للبعض طويلا كونه يحمل في طياته لقاء وطاولة وردة فعل، لكنه في الحقيقة قصيراً كون اللقاء افتراضي والتنقل بين الجمل الثلاثة وبسلاسة من قبل الكاتبة يجعلنا نقفز فوق عامل الزمن الذي لم نشعر به مطلقاً.

ومن خلال عبارة (جمعنا الفراق) تؤكد على نهاية اللقاء وليس على اللقاء ذاته ليكون المدى الزمني قصيراً، ولو لم تستعمل كلمة الفراق بعد جمعنا لتحول النص إلى قصة قصيرة جدا أي لو قالت اجتمعنا على طاولة واحدة ستكون هنا قد بدأت من نقطة زمنية في بداية اللقاء، لكنها استعملت جمعنا الفراق التي تدل على انطباع الراوية عن اللقاء في نهايته، ولم تدخل في تفاصيل اللقاء، بمعنى أنها أوحت باللقاء والغربة دون أن تذكر تفاصيلهما، كما أنها أخفت لماذا تم تشييع جثمان الحب، وقالت "رب موت يكون ولادة"، لأنها اكتشفت أن الحب كان وهما أو لم يعد موجودا،

ولذلك تحررت الراوية من وهمها ويمكنها أن تبدأ بداية جديدة.

ومضة معبرة جادت بها الكاتبة هيفاء حماد لتعبر عن مشكلة موجودة بالفعل في مجتمعنا دون أن نعيرها أي انتباه ألا وهي الابتعاد القسري عمن نحب دون معالجة المشكلة بما تقتضيه الظروف للحفاظ على حالة الحب بين طرفين متحابين أو متقاربين، وقد يساهم في هدم أركان بيت قائم إن لم يحسن أيا منهما ترميم المشكلة بالشكل المطلوب أو حمل ممحاة التسامح أو إيجاد الأعذار لمن نحب.

في العموم هي ومضة تلقي الضوء على مشكلة تؤرق المجتمع التقطتها الكاتبة بعناية فائقة ووظفت فيها المفردات بعناية.

عندما تبوح روائح الياسمين: قراءة في كتاب "بوح ياسمين" للأستاذة هيفاء حماد

عصام الشريف، مصر

مع كل نص في كتاب "بوح ياسمين" للمبدعة السورية هيفاء حماد ستتوقف وسيجبرك النص على إعادة قراءته من جديد...

عنوان الكتاب هو نفسه عنوان القسم الأول منه نثرت فيه المبدعة عطر "ياسمين سوريا" مع نصوص الكتاب ففاحت رائحته الذكية، وجاءت النصوص شذى ندِيًّا ولحظات إنسانية غارقة في العمق. العنوان هامس ورومانسي تناولت المبدعة فيه مواضيعه من زاوية أنثى شرقية بشموخها وكبرياءها وعراقة حضارته.. هي الأم والأخت والحبيبة والزوجة.. هي ليست الصورة المبتذلة التي تقدمها لنا الدراما والتي تسوق المرأة كسلعة.. أنثى تتناول كل صباح جرعات الألم على ريق جف من آلام أمس.. أنثى رغم كل هذا الألم تحب وتحلم وتصرخ وتدافع عن حلمها وتضحي في سبيل

ذلك بروحها، أنثى رغم خطابنا الإقصائي لها هي منبع الحياة ورحمها...

من بين نصوص الكتاب اخترت نصًا لنقرأه سوياً ونرى كيف عبرت فيه الأستاذة هيفاء حماد عن كل أنثى..

"لحظة حب"

أطلق بوق سيارته مودعًا، الخوف من فقدانه.. أفقدني السيطرة على الكتمان

الومضة هي لحظة فارقة في حياة الشخصية داخل النص، لحظة ليس ما بعدها امتدادا لما قبلها، بل هي لجظة تحول تاريخية في حياة الشخصية... العنوان يعبر عن هذه الحالة فعلا.. ويشير اليها.. والعنوان يؤهلنا بأن يجعلنا بصدد لحظة حب، وهي لحظة قد نتوهم ونتخيل أنها لحظة رومانسية، فإذا دخلنا النص وجدنا أننا أمام جملتين أو لوحتين مرسومتين بريشة دقيقة، فلم تغفل عن التفاصيل..

الجملة الأولى "أطلق بوق سيارته مودعًا" جملة في غاية التكثيف مشحونة بالأحداث، والشخصية واضحة رغم

عدم ذكرها مباشرة، وهنا نلاحظ أن السرد مروي من منظور خارجي، بمعنى أن أي أحد يستطيع أن يرى تلك الشخصية وهي تركب سيارتها وتطلق البوق مؤذنة بالوداع، وخاطبت المبدعة حواس القارئ كلها تقريبا.. فانشغل فكره برسم الصورة..

الجملة الثانية.."الخوف من فقدانه..أفقدني السيطرة على الكتمان"..الجملة الثانية جزءان الجزء الأول مروي من منظور داخلي..والجزء الثاني من منظور داخلي لكن ترتب عليه فعل سيظهر بعدها لأي أحد.. البوح هنا يتحول إلى صراخ مع نهاية الومضة وإعلان لهذا الحب...

هذه الومضة كمثال نستطيع إسقاطها على أي مشهد حب: أم وابنها، حبيب وحبيبة، زوج وزوجة... ومن جمالية النص إسقاطه وتعدد قراءاته، وهذا ما نجحت فيه الأستاذة هيفاء حماد نجاحا مبهراً...

شهادة حق..

عن نفسي استمتعت بقراءة هذا الكتاب وهذه الومضات أيما استمتاع.. وسأعيد قراءتها مرات ومرات..

قراءة نقدية في ومضة "غربة (2)" لهيفاء حماد

عباس طمبل، السودان

غربة (2)

عشت حياتي بين غابات الغربة، عز على روحي أن ترفرف إلا بين أشجار وطني.

لوجع التغرب عن الوطن والحنين إليه علقمٌ مذاقه شهدٌ عند الكاتبة السورية هيفاء حماد، ففي هذه الومضة التي قمت باختيارها من مجموعتها القصصية (بوح ياسمين) تجسد لنا مشهدا من حياة هذه الشخصية التي تغربت عن وطنها، حتى لو كانت هذه الغربة في العالم المتخيل، لكنها تعكس ما يدور في خلد الراوية، وما أكثر غربتنا عن أوطاننا ونحن نقطن بداخلها ونتنفس هوائها، وربما الرمز لهذه الأشجار قد يكون عبارة عن حالة تصف اخضرار وطنها وجماله رغم ما يكسو أوطاننا العربية من حالات الحزن والسواد نظرًا للاضطرابات السياسية التي يعاني منها معظم أوطاننا، هذه الغربة التي قد تأتي إجبارية في أغلب الأحيان في ظل

الظروف التي تعيشها مجتمعاتنا العربية، من عدم توفر سبل العيش الكريم وانغلاق آفق البوح وحرية التعبير، وحريات كثيرة مفقودة قد لا تكفل للفرد العيش الحر الآمن، وخصوصًا إذا كانت تتبني فكرًا معارضًا للنظام الحاكم، فكل الهجرات الإجبارية والنفي والطرد التي حدثت على مر العصور في تاريخنا العربي القديم والمعاصر للسياسيين والمفكرين والشعراء والأدباء، حدثت نتيجة لتبنيهم فكرًا مناهضًا للأنظمة العربية التي تُصر على إقامه عروشها على جماجم شعوبها ولا تحترم أدميتهم وكينونتهم، وتبنى عرشها من الزيف والخداع والتضليل، و تسعي بشكل دائم للهدم والفرقة، لا للبناء والتعمير، وتعمل بشتى السبل للبقاء على رأس الإنسان، على خلاف ما نراه في البلاد الأخرى على خارطة العالم التي تعظم الإنسان وترفع من شأنه وتؤمن بمعني الديمقراطية الحقة غير المزيفة، وتسعي بكل صدق لتحقيق مبدأ العدالة الاجتماعية والمساواة بين أفراد المجتمع حيث لا نرى فرقًا بين الخفير والوزير.

قد تبدو بداية الومضة حدثية بالفعل الماضي (عشت) تجسيدًا لجحيم الغربة على الرغم من أن كثيرًا من حالات الاغتراب عن الوطن تعود علينا بفوائد أكبر مما نجنيه داخل أوطاننا إذا كانت ظروف هذه الشخصية طبقًا لم ذكرته عالية. وفي الكثير من الأحيان نجد أن الحاجة الدائمة لتطوير قدراتنا وأنفسنا والبحث الدائم عن فرصة أفضل للعيش الكريم قد تمثل الدافع الأكبر للكثير مما يشكل له رغبة أكيدة للتفكير في الهجرة عن وطنه، رغم المرار الذي يعتريه وهو بعيدٌ عنه. كما أن صعوبة التأقلم مع منظومة الحياة طبقًا لمتغيرات كثيرة قد تطرأ في نظام المعاملات بين أفراد الشعوب العربية، فمن تعود على نظام معاملات معين لا يستطيع العيش في البلدان العربية. لكن على الرغم من الصعوبات والعثرات والمعاناة، يبقي الحنين إلى الوطن هو الشوق الذي لا يغلبه شوق.

نهاية الومضة حدثية أيضا وهي في الغالب تمثل حدثا متخيلا لأن الفعل (عزّ) قد يوحي بأن روح هذه الراوية

ترفرف في مكان آخر غير موطنها، وأنها تتمنى أن ترفرف في وطنها، حتي إن كانت أمنية تسعي الشخصية لتحقيقها كحلم بعيد المنال، لذلك عبرت عنها بحسرة ووجعٍ خرافيٍّ مثل الابتعاد عن الوطن..

فيما يبدو، المدي الزمني لحدث هذه الومضة قصير نسبيًا فهي تجسد لحظة فراق هذه الشخصية للحياة وأمنيتها أن تدفن في تراب وطنها، الشخصية مجسدة بصورة واضحة في هذه الومضة فهي راوية تعيش خارج وطنها وتتمني أن تعود الي أرضه، ووطن ربما يبدو كسيرًا جريحًا يعاني من ويلات التمزق والتشرذم.

مكان الحدث: واضح من خلال السياق السردي أنه وطن ما تعيش فيه الراوية خارج حدود وطنها الأم، أو وطنها الأم.

المدي الزمني للنص: الفعل الماضي غير المحدد.

أسلوب السرد: الومضة مروية بضمير المتكلم.

المنظور السردي: منظور داخلي.

بالنسبة لعنوان هذه الومضة (غربة2)، هو عنوان محايد دال يوضح مدي معاناة هذه الشعوب العربية المغلوبة على أمرها، وتعتبر هذه الومضة منفصلة تمامًا عن عنوانها ومكتملة النمو بعيدًا عنه.

سقوط الآخر، سقوط الذات: قراءة في ومضة "جزاء" لهيفاء حماد

د. جمال الجزيري، مصر

جزاء

وقفت أترقبه كيف سيسقط كجدار إلى فراغ لأنتحي جانبا، دون أن أدري كنت ذلك الفراغ.

ومضة "جزاء" للكاتبة السورية هيفاء حمّاد ومضة أقرب للحدث الداخلي الذي يدور داخل ذهن الراوية أو هي مواجهة مع النفس تقف فيها الراوية لتسترجع حدثا ما له دلالة مهمة في حياتها فتكتشف أن انطباعها الأول عمن هو آخر بالنسبة لها يتبدد وتكتشف أن هذا الآخر ما هو إلا الأنا في صورة أخرى ويمثل سقوطه سقوطا للذات أو نقصا يحلُّ بها.

تتكون الومضة من جملة واحدة طويلة نرى فيها الحدث ونتيجته أو آثاره على الراوية. واستعمال جملة واحدة طويلة يعكس – على مستوى بنية الومضة – موضوعها وجوانبها الدلالية وكأن البنية هي المضمون والمضمون هو

البنية. فبنية النص المتمثلة في جملة واحدة ممتدة تناقض محاولة الراوية الانفصال عن الشخص الذي تظنه في البداية آخر. تشتمل الومضة على ستة أفعال في هذا الحيز الصغير، منهم فعلان يدلان على الحركة أو التحول أو التغير، والأفعال الباقية تقترن بالسكون أو الترقب أو الإدراك.

تبدأ الراوية بالفعل "وقفتُ" الذي يدل على السكون بعد حركة في الغالب، وهي حركة لا يتم ذكرها في النص وإنما تسبق بداية النص وبداية الحدث الماثل أمامنا. وبعد ذلك تذكر الراوية سبب التوقف وتأتي بفعل آخر يقترن بالسكون في ظاهره وفي داخله يوحي بحركة العقل التي تحاول أن تتصور الحدث الذي سيحصل لاحقا: هي حركة الذهن أثناء فعل الانتظار لما سيأتي. وعندما نتأمل مضمون هذا الانتظار، نجد أنه يشتمل على الفعلين الأساسيين اللذين يرتبطان بالحركة في صورة افتراضية: أي أن السقوط

والانتحاء متضمنان في ثنايا الترقب، وبذلك لا تكون الحركة الماثلة فيهما حركة فعلية.

ومن الواضح هنا أن الراوية في هذا الجزء من الجملة تلتزم بمنظورها لحظة انتظار الحدث دون حتى أن تقدم لنا الحدث، بالرغم من أن الفاصل الزمني والمنظوري بين هذا الجزء من الجملة والجزء التالي الذي يبدأ بـ "دون" يوحي بأن الراوية حذفت الحدث وانتقلت مباشرة إلى دلالته بالنسبة لها وإلى المفارقة المنظورية بين التوقع الأولي للحدث ونظرتها له وبين الحدث الفعلي وإحساسها الفعلي به، وهو إحساس يختلف تماما عما كانت ترجو أن تحققه شعوريا وعمليا من خلاله.

يمكننا أن ننظر إلى الحدث الوارد في هذه الومضة على أنه حدث يدور داخل ذهن الراوية أو انطباعها من جهة أنها في بداية الومضة تُخرج نفسها خارج حدثٍ هي داخله بالضرورة وكأنها تكذب على نفسها وتظن أنها بإمكانها أن تنفصل عن التجربة في حين أنها متضمنة بالفعل في هذه

التجربة، وخروجها منها خروجٌ من الذات وتجريدٌ لها، وكأن الإنسان يمكنه أن ينفصل عن نفسه أو عن ذاته. ولكن الإدراك الذي يتولد لدى الراوية في نهاية الومضة يثبت أن هذا الخروج خروج مفتعل أو تفرضه الراوية على نفسها دون فهم حقيقي للموقف الموجودة فيه. فالذات التي أخرجت نفسها في بداية الومضة تكتشف أنها تحولت إلى فراغ في نهايتها، وهو فراغ أقرب للخواء الذي توجد فيه الذات بعد أن سقط الجدار الذي كانت تظنه عائقا في البداية واتضح أنه شرطُ وجودٍ أو هويَّةٌ لا يمكن للراوية أن تحقق ذاتها أو وجودها بدونه.

وعندما نتأمل الحركة الافتراضية للحدث كما هي ماثلة في ذهن الراوية قبل أن يتحقق الحدث ذاته، نجد أن الراوية تنتظر أو تتوقع أن يسقط ذلك الرجل الذي لا نعرف صفته، ولكننا ندرك لاحقا أنه قرين ذات الراوية بشكل أو بآخر. وتشبيه هذا الرجل بالجدار في سقوطه يستحضر – من خلال التناص مع الأمثال الشعبية في البلاد العربية – صورة

الرجل والحائط أو الجدار حسب الاختلافات الطفيفة بين صياغة المثل في البيئات العربية المختلفة، فنجده في مصر مثلا: "ظل رجل ولا ظل حيطة/حائط"، وفي ليبيا: "ظل رجل ولا ظل حجر". لو تبنَّينا التناص مع المثل الشعبي الذي يُقِيم علاقة ولو كانت علاقةَ تباينٍ بين الرجل والجدار/الحائط/الحجر/العزلة، سنجد أن هذا الرجل هو المفعول في فعل الترقب. وهنا تقيم الراوية علاقة تشابه أو تماثل بين هذا الرجل والجدار، وتتمنى أن يسقط الرجل/الجدار، ولو سقط الجدار سيبقى الرجل/الزواج، ولو سقط الرجل، سيبقى الجدار، ولكن الراوية تترقب انهيارهما أو سقوطهما معا، الأمر الذي يوحي – وفقا لآلية التناص هنا – بأن النتيجة كارثية لأنها تتمثل في العزلة أو الوحدة أو الخواء.

وكانت الراوية تتوقع أن تنتحي جانبا بعد هذا السقوط، ولكن أين يقع ذلك الجانب والفراغ أو الخواء هو الذي سيستحوذ على كل شيء؟ ويبدو أن الراوية لم تكن تستوعب

الحدث لحظة حدوثه، فهي كانت تحت انفعال أو حالة نفسية أو موقف فكري ما جعلها تفكر في الانتقام أو على الأقل ترى سقوط ذلك الرجل حقيقة أمام عينيها ولم تكن تدرك أن سقوطه مقترن بها. ولذلك تأتي نهاية الومضة مروية من منظور فكري لاحق، ففي هذه النهاية تكشف لنا الراوية الأثر الحقيقي لسقوط ذلك الرجل وتكتشف أن توقعاتها أو ما كانت ترجوه من سقوط ذلك الرجل لم يكن في محله، فلقد سقط الرجل بالفعل – وهذا ليس مذكورا في النص ولكنه متحقق فيه من خلال الحذف الذي يمكننا أن نستدل من خلاله على المحذوف – وسقطت هي معه في هوة الفراغ القاتل بلا أنيس وبلا تحقق للذات، فالاقتران الماثل بين الرجل والراوية ضمنيا في النص يمنع أي تحقق لذات أحدهما بمعزل عن الآخر. ولذلك جاء عنوان النص "جزاء" كتعبير عن ندم الراوية على ما كانت تترقبه وعلى ظنها الذي لم يكن في محله وعلى فرحها بشيء لم تدرك حزنها عليه إلا لاحقا.

الومضة الاستفهامية: قراءة في ثلاث ومضات لهيفاء حماد

د. جمال الجزيري، مصر

هيفاء حماد كاتبة سورية من محافظة حماة تكتب الومضة والقصة القصيرة جدا وقصيدة النثر. انضمت لصفحة سنا القصة الومضة في شهر فبراير 2014 ومن هذه الصفحة كانت انطلاقتها في كتابة القصة الومضة. أتناول في هذه المقالة ثلاث ومضات حديثة لها تعتمد جميعها على بنية الاستفهام بوصفها البنية الأساسية في صياغة القصة الومضة. وسأتناول كل ومضة على حدة بغية التعرف على جماليات صيغة الاستفهام وكيف تساهم في تطوير الحدث داخل الومضة. كما أن الومضات الثلاث مروية بضمير المتكلم المفرد ومن الملاحظ أنها الراوية امرأة، خاصة في ومضتي "اختبار" و"حيرة"، أما ومضة "ضياع" فتحتمل أن يكون الراوي رجلا أو امرأة لأنها لا تتناول موضوعا

أنثويا بشكل مباشر، وإنما يرتبط موضوعها بقضية إنسانية عامة تشمل الرجال والنساء على السواء.

تقول ومضة "اختبار": "أعجبني انسياب شعري على كتفي، لكني أعدت ربطه، هل سيراني جميلة بدونه؟" تتكون هذه الومضة من ثلاث حركات سردية: الحركة الأولى حركة داخلية بمعنى أن المسرود ليس حدثا ماديا أو فعلَ حركةٍ، وإنما هو فعل إعجاب تنقله لنا الراوية من خلال سرد شعورها تجاه شعرها المنساب. إذن نحن أمام امرأة يروق لها انسياب شعرها. وتأتي الحركة السردية الثانية لتنقل لنا ما تفعله الراوية بهذا الشعر وهو فعل يتضاد – على الأقل ظاهريا – مع انسياب الشعر والإعجاب به في الحركة الأولى. فإذا كان انسياب الشعر يروق للراوية، فمن الأولى أن تحافظ على انسيابه. ولكنها تقوم بإعادة ربط شعرها وتستعمل "لكن" التي تجمع في الغالب بين الاستدراك والتوكيد هنا. وهذا الفعل يمهّد السياق للاستفهام في الحركة السردية الثالثة بهذه الومضة حيث يأتي السؤال ليفسر لنا

السبب في أن الراوية قامت بربط شعرها من جديد بالرغم من هذا الربط ينافي الانسياب ويقضي عليه. والفعلان في الحركتين السرديتين الأولى والثانية يقترنان بالراوية كفاعل لما يمثلانه. ولكن التركيب الاستفهامي في الجملة الأخيرة من هذه الومضة يُقدم لنا فاعلا مختلفا عن الفاعل المقترن بالفعلين السابقين، فالفاعل في هذه النهاية الاستفهامية رجلٌ ومن الواضع أن هناك علاقة وجدانية بين الراوية وبينه. ومن الواضح أن الراوية تنتابها الشكوك في نظرة هذا الرجل لها، وهي شكوك لا تتعلق بسلوكه على سبيل المثال، بل بنظرته للمرأة عموما وللراوية خصوصا، فالومضة مكتوبة من منظور نسوي هنا على مستوى الفكرة ومن منظور الراوية على مستوى السرد. ومن الملاحظ أن المنظور النسوي يتحكم في المنظور السردي هنا، فالأحداث مروية من منظور داخلي ينقل لنا ما يدور داخل الشخصية الراوية هنا، وحتى الحركة السردية الثانية المروية من منظور خارجي ويمكن لأي أحد في موضع يسمح له برؤية الراوية أن يرى أنها قامت بربط شعرها – حتى هذه الحركة الثانية

يتم تقديمها في أعطاف/ثنايا المنظور الداخلي لأنها تم القيام بها بناء على ما يدور داخل الشخصية من صراع خفي يتمثل في حيرتها تجاه موقف الرجل منها وفيما إذا كان هذا الرجل معجب بشكلها فقط أم بشخصيتها ككل سواء أكان شعرها منسابا أم مربوطا. ولهذا تأتي صيغة الاستفهام في نهاية الومضة لتُخرجَ لنا هذا الصراع الداخلي ويمكن للرجل أن ينجح في الاختبار الوارد في العنوان إذا كانت إجابته موجبة على هذا السؤال.

وإذا قمنا بتحليل السؤال الوارد في نهاية هذه الومضة والذي يمنح العنوان وجوده، سنجد أنه استفهام يقتضي الإجابة بنعم أو لا، وتحدد إجابته طبيعة العلاقة بين الراوية والرجل التي يدور حولها الصراع الداخلي في الومضة. وبعيدا عن أداة الاستفهام "هل"، كل المفردات التي يتم استعمالها في السؤال بارزة دلاليا وموحية ومرتبطة بما سبق سرده في هذه الومضة: فالفعل "سيراني" يجمع بين الراوية والرجل وفعل النظر في نفس الوقت، وتأتي الراوية مفعولا

به في هذا الفعل، وكأن السؤال يقوم بالبناء على ما تم التعبير عنه في الومضة من قبل، خاصة فيما يتعلق بالمنظور النسوي والمنظور السردي، فهذا الفعل يستفسر عن المنظور الذي سينظر منه الرجل للراوية هنا وعما إذا كان سينظر لها نظرة خارجية ترى في الشعر المربوط علامة خالية من الجمال أم سيراه وفقا للمنظور الداخلي للراوية ونظرته التي تراها إنسانة يحبها بكل ما فيها. كما أن "جميلة" التي تأتي بمثابة مفعول ثانٍ للفعل "سيراني" تربط السؤال بالصراع السابق الذي يدور داخل الراوية وتدخل في السؤال باعتبارها محور النظرة المتوقعة من الرجل وهل تعكس هذه النظرة رؤية الراوية للمرأة وللعلاقة بين الرجل والمرأة بوجه عام كما ينبغي أن تكون أم أنها ستُقْصِرُ الجمال على جمال الشكل الخارجي وبالتالي يتم نسف جوهر العلاقة المبتَغَاة أو المبتَغَى. ويأتي ظرف المكان "بدونه" الذي تشير الهاء فيه إلى الشعر سابق الذكر وتقوم بتعزيز الترابط والتماسك اللغوي في الومضة – يأتي هذا الظرف لينقل للخلفية الشعرَ

المناسب ويُبرز الشعرَ المربوط حتى تتمكن الراوية من معرفة نظرة الرجل لها كإنسانة بعيدا عن شكلها.

باختصار، تنبع النهاية النصية الاستفهامية في هذه الومضة من الامتداد الدلالي والمنظوري والسردي للحدث أو بالأحرى الحدثين السابقين في الومضة. ويمثل الاستفهامُ سؤالا جوهريا ووجوديا بالنسبة لحياة الشخصية/الراوية، أو على الأقل بالنسبة لعلاقتها بالرجل أو علاقته بها وبالنسبة لنظرة الرجل للمرأة بشكل عام؛ وكانت الراوية قد قدمت لنا حركتين سرديتين سابقتين تصبان بشكل مباشر ومتتالي سرديا في السؤال بنهاية الومضة حتى يتم وضع السؤال في السياق الخبري الذي يبرر طرحه ويلقى الضوء على ما تطرحه الومضة ككل من قضية جوهرية. كما أن مفردات هذا السؤال تترابط مع الحركات السردية السابقة من خلال حضور شخص الراوية كمفعول به ومن خلال الهاء التي تحلينا إلى الشعر السابق ذكره في كلا الجملتين السابقتين سواء أكان هذا الذكر صريحا كما في الجملة الأولى أم من

خلال إحالة الضمير إليه كما في الجملة الثانية. ولم تستعمل الراوية علامات تنصيص حول السؤال لسببين: أولهما أن الومضة مكتوبة بضمير المتكلم وبالتالي يكون كل ما فيها وارد على لسان الراوية التي تصنع الحدث هنا، وثانيهما مرتبط بالأول وهو أن السؤال لبنة أساسية في بنية هذه الومضة ويمنحها هويتها ويُبرز دلالتها الإجمالية وأثرها الجمالي والفكري والنفسي. كما أن عنوان الومضة مُستمد من طبيعة الاستفهام هنا وكأن السؤال الوارد في الومضة "اختبار" بالفعل لذلك الرجل وبناء على إجابته ستحدد طبيعة نظرته للراوية، الأمر الذي سيحدد مدى استمرار هذه العلاقة من عدمه. فالعنوان هنا مستمد من بنية الومضة، أو على الأقل من اللبنات الاستفهامية في هذه البنية، ولكن الومضة في حد ذاتها مكتملة بعيدا عن العنوان، لأننا نستطيع التوصّل إلى تأويل متماسك ومترابط لها – وربما تأويلات وليس تأويلا واحدا – بعيدا عن العنوان. ويأتي العنوان لتوصيف الموقف الوارد في النص ويقوم بإبراز أهم ملمح فيه وهو الصيغة الاستفهامية هنا.

أما في ومضة "حيرة" التي يقول نَصَّها: " وجع الانتظار بدأ ينمو على ملامح وجهي، " هل سيأتي بصورة مختلفة؟"" ، فنجد جانبًا آخر من صراع مماثل للصراع الوارد في ومضة "اختبار". فنحن هنا أمام راوية تستعمل ضمير المتكلم أيضا، وهذه الراوية ينتابها الشك أو الحيرة تجاه موقف شخص/شيء آخر تربطها به علاقة ما كما في ومضة "اختبار" أيضا. وتقوم الراوية هنا أيضا بإبراز حالة ما، ثم تختم ومضتها بالصيغة الاستفهامية. ولكن هذه الومضة أوسع في تجربتها من ومضة "اختبار": فالانتظار هنا قد يدل على انتظار المحبوب وموقفه من الراوية كما في الومضة السابقة، وقد يتسع ليشمل الانتظار الزمني كأن تنتظر الراوية الغدَ على سبيل المثال وما قد يحمله هذا الغد من جوانب إشراق تختلف عن جوانب العتمة في حياتها الحالية على سبيل المثال أو الاحتمال.

تتكون ومضة "حيرة" من جملتين أو حركتين سرديتين على عكس ومضة "اختبار" التي تتكون من ثلاث حركات

سردية. ولكن الحركة السردية الأولى هنا مكثفة وتحمل في طياتها عن طريق الإيحاء العديدَ من الأشياء والإشارات غير المباشرة إلى أحداث سابقة: فالراوية في حالة انتظار يبدو أنه طال واستطال، وهذا الانتظار سبب لها وجعا، أو بالأحرى كانت الراوية موجوعة من أشياء لا تذكرها هنا ولكنها توحي بأن هناك ما يُثْقِلُ على قلبها وعلى أنفاسها وعلى حياتها. وتبدأ الراوية الومضةَ باللحظة التي بدأ فيها الوجع ينتقل من داخلها إلى مظهرها وجسمها. وتستعمل الفعل "ينمو" الذي يوحي بأن هذا الوجع قابلٌ للزيادة. وهو ينمو على الوجه بما يمثله الوجه من نافذة للشخصية وطريقة للنظر وتعابير غير لغوية تتمثل في ملامح الوجه كأداة للتعبير عن كل من الوجع والانتظار هنا. وبالتالي نحن أمام حالة انتظار رهيبة طال الوجع الناجم عنها ويهدد بالاستيلاء على الراوية ككل وليس على وجهها فقط. وعلى ضوء ذلك، يأتي السؤال في نهاية الومضة: "هل سيأتي بصورة مختلفة؟" لا تحدد الراوية من الذي سيأتي، ولكن ذلك المُنْتَظَرَ تتحدد سماته أو هويته أو طبيعته بناء على الحركة السردية الأولى في الومضة: فهو

له علاقة أساسية بموضوع الانتظار وغيابه سبب رئيسي من أسباب الوجع الذي يستولي على الراوية. والراوية هنا لا تسأل عن مجيئه أو عدم مجيئه ولكنها تسأل عن الصورة التي سيأتي بها أو عليها: هل هي مختلفة عن صورته السابقة أم متماثلة معها؟ وهذا يعيدنا بدوره إلى ما قلناه أعلاه عن الأحداث السابقة على البداية النصية للومضة هنا: فمن الواضح أن هذا الشخص المنتظر له حضور بارز في حياة الراوية من قبل وأنه كان سببا مباشرا وغير مباشر في الوجع الذي تعاني منه الراوية سواء أكان قد سببه بغيابه أم بحضوره. وكما قلنا أعلاه أيضا، ليس شرطا أن يكون المنتظر هنا إنسانا، فربما كان فكرة أو زمنا أو حدثا متكررا أو شخصية عامة ذات أثر كبير على حياة الشخصية هنا. والسؤال هنا يتطلب الإجابة بنعم أو بلا كما في ومضة "اختبار"، وإجابته بنعم ستفتح باب الخلاص أمام الراوية وتستطيع في هذه الحالة أن تتخلص من وجعها وتنفتح على بداية جديدة في حياتها. أما إذا كانت الإجابة بلا، فسيتواصل

الوجع وتتحول حياة الراوية إلى حلقات متكررة تطحنها في عذاب أبدي ووجع متجدد.

وبنية الاستفهام في ومضتي "اختبار" و"حيرة" تجعل النص السردي للومضة نصا مفتوحا على الاحتمالين اللذين تتضمنهما الإجابة التي لم تأتِ بعد، الأمر الذي يفتح باب التأويل أيضا. كما أن بنية الاستفهام تجسد ملامح الشخصية التي تكون حاضرة في مثل هذه الومضات: فالشخصية هنا شخصية قلقة لا تركن إلى اليقين ولا تزعن لرؤية جامدة للذات البشرية وللمرأة على وجه الخصوص، وهي شخصية تنظر للعالم على أنه مكان للتساؤل وللبحث وراء معرفة غير قطعية وغير جازمة وبالتالي يمثل موقفها إدانة لكل سكون وكل جمود وكل يقين لا ينبع من تساؤلات متواصلة يمكن للإنسان بعدها أن يكوّن موقفا يقينيا قائما على أساس معرفي ونفسي ووجداني راسخ بناء على التجارب الفعلية التي يمر بها الإنسان ولس بناء على ما يتم تلقينه إياه.

تبدأ ومضة "ضياع" بتحديد المكان الذي يدور فيه الحدث. تقول الراوية بضمير المتكلم في هذه الومضة: "داخل كل تلك الأسوار أشعر بالقهر.. كيف أستطيع العيش بلا حلم؟" وتستعمل الراوية في هذه البداية التعريفية بالمكان عدة كلمات ذات دلالة خاصة وثِقَلٍ معرفي وتعريفي: فكلمة "داخل" تدل على أن الراوية موجودة في نقطة ما وسط المكان؛ وكلمة "كل" تدل على تعدد الأسوار وكلمة "تلك" تدل على أن الراوية تشعر بأن هذه الأسوار لا يمكن أن تنتمي لها وكأنها تتبرأ منها، كما أنها توحي باتساع نطاق الأسوار وكأن الحياة كلها صارت مجموعة من الأسوار؛ وكلمة "الأسوار" المعرّفة وجوبًا في هذا التركيب اللغوي تتضافر مع "تلك" وتؤكد التعدد والكثرة. والبداية المكانية في الومضة تحدد المكان وطبيعته ، وربما تكون كلمة أو جزءا من جملة أو ظرفا أو شبه جملة أو جار ومجرور أو أي وسيلة يمكنها أن تصف لنا المكان الذي يدور فيه الحدث. والبداية المكانية مجرد نوع من البدايات المحتملة للومضة. كما أن تحديد مكان الحدث السردي قد لا يأتي في بداية

الومضة وفقا لأهمية المكان في تلوين الحدث وإبراز دلالته. وهناك ومضات لا تحدد المكان نظرا لعدم أهمية ذكر المكان في النص. وقد يخالف المكانُ المكانَ المادي المعروف، فربما تدور الومضة مثلا في رأس الشخصية وهنا تصير الرأس هي المكان. يقول إدوارد سعيد في كتابه "بدايات" إن البداية "تحدد الكثير مما يليها" وإنها "المدخل الرئيسي لما يقدّمه/يعرضه العمل" (ص 3) وبالتالي تصير "الخطوةَ الأولى في الإنتاج القصدي للمعنى" (ص 5). ومن الملاحظ أن البداية في الومضة لا تتطابق بالضرورة مع البداية في القصة القصيرة التقليدية أو حتى المعاصرة مثلا. فالبداية في الومضة قد تُدخلنا في وسط الحدث مباشرة وبالتالي تكون بداية على مستوى النص وليست على مستوى الحدث، أي أنها بداية نصية بالأساس. ففي ومضة "ضياع" هنا لا تُخبرنا الراوية ببداية الحدث ولا بالسبب في أنها موجودة داخل الأسوار، ويرجع ذلك في الغالب إلى طبيعة الومضة التكثيفية والإيجازية والالتزام بالمساحة الصغيرة المتاحة للنص كي يبدأ وينمو ويتطور وينتهي.

بعد هذه البداية المكانية، تظهر الراوية في المشهد وتنقل لنا شعورها بالقهر وسط هذه السجون المادية أو المعنوية المتعددة. والقهر يحتاج إلى قوة خارجية تغلب الذات أو تقمعها أو تسيطر عليها أو تحتجزها أو تجبرها على القيام بفعل معين، الأمر الذي يحلينا إلى الأسوار من جديد ويوحي لنا أن هذه الأسوار ليست للراوية علاقة بها وإنما هي مفروضة عليها لسبب سياسي أو اجتماعي وما إلى ذلك من أسباب تتعلق بالقوى التي يمكن أن تتعارض مصالحها مع مصلحة الفرد وسلامه الداخلي ورؤيته التي لا تنساق وراء أيديولوجية أو قطيع.

وهنا تأتي النهاية الاستفهامية لهذه الومضة: "كيف أستطيعُ العيش بلا أحلام؟" وهذا السؤال استنكاري ولا يتطلب إجابة. كما أنه يستنكر كل تلك الأسوار المفروضة حول الذات حقيقة أو رمزًا. وكعادة هيفاء حماد، تحتوي مفردات السؤال على ما يتضاد مع ما سبقه في الومضة أو يتواصل معه دلاليا أو يُضفي على الومضة ككل وحدة

خاصة. فهنا تضع الراوية كلمة الحلم في تضاد مباشر مع الأسوار والقهر. في السياق اللغوي المعتاد نتوقع أن تحل كلمة "حرية" أو "براح" محل كلمة "حلم"، لأن هاتين الكلمتين هما نقيضان للأسوار وللقهر. ولكن الكاتبة هنا تستعمل ما أطلقتُ عليه في كتاب لي قيد النشر اسم "المفارقة اللفظية". والمقصود بالمفارقة اللفظية أن يستعمل الكاتب لفظا غير معتاد في جملة أو سلسلة كلمات تستلزم استعمال لفظ آخر. والمفارقة اللفظية غير المفارقة القولية التي تعني أن الجملة أو الكلام ككل يُستعمل بمعنى غير معناه الظاهر وربما عكسه. المفارقة اللفظية تتعلق بموضع الكلمة البنائي أو التركيبي وسط سياقها وبنيةِ الجملة، أما المفارقة القولية فتتعلق بموضع الكلام ككل وسط المعاني وتباين القصد من هذا الكلام مع معناه الدلالي المباشر أو الظاهري. وقد يكون هدف هيفاء حماد من استعمال المفارقة اللفظية في ومضة "ضياع" أن توحي بأن الحرية صارت مجرد حلم في عالمنا العربي المعاصر مثلا أو أن تقول إن الحياة بلا حلم مجرد سجن كبير أو أن الامتثال للواقع تقييد للذات أو أنَّ تخلِّي

المرء عن أحلامه نوعٌ من القهر يمارسه على نفسه ويؤدي إلى تحول حياته إلى سجن متعدد الأسوار. ومن الملاحظ أيضا أن هيفاء حماد تستعمل كلمة "العيش" في السؤال ولا تستعمل كلمة "الحياة" مثلا، و"العيش" أضيق دلاليا من "الحياة"، وكأن الكاتبة تقول لنا أن الحلم هو الخبز الذي نعيش عليه ويمكّننا من أن ننطلق في حياتنا ونحطم كل الأسوار.

من الملاحظ على العناوين الثلاثة التي تستعملها هيفاء حماد لومضاتها هنا أنها عناوين مضمونية بشكل أو بآخر، أي أنها تكشف عن مضمون الومضات، ولكنه ليس مضمونا مباشرا بمعنى أنه لا يُبْرز الفكرة بشكل مباشر، وإنما يُبرز الحالة التي عليها الشخصية/الراوية أو ما تسعى الراوية/الشخصية لفعله. فالحيرة والضياع يلقيان الضوء على وضع الراوية بوصفها شخصية داخل النص وبالتالي يحيلان إلى الموضوع بشكل غير مباشر، ويمكننا أن نصف العنوان هنا بأنه عنوان مضموني توصيفي، ويمكننا أن

نحذف كلمة "مضموني" ونكتفي بالعنوان التوصيفي مصطلحا يحدد طبيعة العنوان المستعمل في هاتين الومضتين. كما أن عنوان "اختبار" توصيفي أيضا ولكنه يصف ما تقوم به الشخصية تجاه الشخصية الغائبة التي ستحضر لتجيب على سؤال الاختبار.

قد تتكوّن الومضة الاستفهامية من سؤال يأتي في نهايتها تسبقه حركة سردية أو أكثر. وهذه الحركة/الحركات السردية تُدخلنا في العالم الذي تعيش فيه الشخصية وترسم لنا سماته ومعالمه بشكل دال من خلال اختيار المفردات الموحية التي قد تحيلنا إلى ما هو خارج النص، أو بالأحرى ما هو غير مذكور صراحة داخل النص وإنما نستشفه من الكلمات والتركيبات التي يستعملها الراوي. ويأتي الاستفهام في نهاية النص ليكشف لنا عن توقُّعات الشخصية مثلا أو يدين ما حدث قبله في النص أو يكشف عن الصراع الذي يدور داخل الشخصية أو يجسد حيرة هذه الشخصية أو يضع علامة استفهام على كل ما يدور داخل النص. وتستعمل

هيفاء حماد ضمير المتكلم في سرد ومضاتها الاستفهامية بحيث تجعل المنظور المطروح من خلاله السؤال هو نفس منظور الراوية، الأمر الذي يجعل بنية الاستفهام مستساغة نصيًّا، فلو أتى الاستفهام في ومضة مكتوبة بضمير الغائب مثلا قد يحدث تفاوت في المنظور بين منظور الراوي ومنظور الشخصية. ولا يعني هذا أن الومضات المكتوبة بضمير الغائب لا يمكنها أن توظّف بنية الاستفهام، ولكن يعني أن هذه الومضات تتطلب براعة خاصة كي لا يتماهى الراوي مع الشخصية التي يسرد ما يحدث معها لنا.

مراجع

Said, Edward W., *Beginnings: Intention and Method*. London: Granta Books, 1997.

الومضة القصصية البصرية عند هيفاء حمّاد

د. جمال الجزيري، مصر

سأتناول في هذه الدراسة بعض الومضات القصصية ذات الطبيعة البصرية عند الكاتبة السورية هيفاء حمّاد. وأقصد بالومضة البصرية كما تناولتها من قبل في دراسة قصيرة منشورة في مجلة سنا الومضة (2014) وكما تناولتها أيضا بالإشارة إلى إحدى ومضات الكاتب السوري بسّام جميدة في دراسة منشورة في مجموعته "ويبقى النهر متدفِّقًا" (2015)، الومضة القصصية التي لا تعتمد على السرد في الزمان من خلال جمل مكتملة فيها أفعال تقترن بالحركة، وإنما تعتمد على الأسماء أو المُرَكَّبَات الاسميّة وما قد يقترن بها من صفات: اسم، اسم + مضاف إليه، اسم + نعت، اسم + شبه جملة من جار ومجرور، الخ، أو خليط بين هذه العناصر التركيبية. وفي معظم الأحوال إن لم يكن في كلّها، لا توجد أفعال في الومضة. ومن هنا يتم اعتماد علاقات التجاور في فراغ الصفحة بدلا من علاقة التسلسل

الزمني التي يعتمدها السرد المعتاد. ولا يعني ذلك غياب الجانب الزمني عن الومضة، فالزمن – الذي يمثل عنصرا أساسيا من أي سرد سواء أكان هذا السرد عن طريق الكلمة أو التسلسل أو الصورة أو حتى المؤثرات الصوتية والبصرية – يكون حاضرا في الومضة القصصية البصرية، ولكن طبيعته فيها تختلف عن طبيعة الزمن في السرد الذي يقوم على تسلسل الأفعال والحركة في الزمن. والومضة القصصية البصرية بها كل مقومات الومضة القصصية المعتادة وبها كافة عناصر السرد وإن اختلفت طبيعتها ووظيفتها. ففيها شخصية وحدث وتحول ومنظور وبداية ونهاية وزمان ومكان، الخ.

يوجد في الومضة البصرية راصد يرصد الحدث بعيونه، سواء أكان مشاركا فيه أم غير مشارك. ويمكننا أن نصفه بالراصد المشارك في حالة رصده لحدث هو جزء منه أو بالراصد غير المشارك في حالة رصده لحدث هو خارجه. وهنا يتقيد الراصد بنوع المنظور الذي يتيحه له موقعه في

السرد المعتاد. فإذا كان راصدا مشاركا يمكنه أن يقوم بإدراج عناصر الصورة في رؤية خاصة بها، سواء أكانت هذه الرؤية تتخذ مزج كل عناصر الصورة مزجا خاصا يحدد موقف الراصد منها وانفعاله بها أو تتخذ شكل رؤيته الخاصة لنهاية الحدث وكيف يرى فيه ما قد لا يراه الآخرون. أما إذا كان الراصد غير مشارك، فلا يمكنه إلا رصد عناصر الصورة من الخارج أو وفقا لمنظور الشخصية الموجودة في الصورة ومدى تأثر هذه الشخصية بالحدث أو تأثيرها فيه وكيف تراه. وهذا الراصد يناظر الراوي في السرد المعتاد ويلتزم بما يلتزم به الراوي حسب درجة قربه أو بعده من الحدث المرصود بصريا أو سرديا.

سأبدأ الآن بتحليل بعض ومضات هيفاء حماد القصصية البصرية كي نستكشف آلية عمل المبادئ العامة أعلاه التي قمت باستنباطها من ومضاتها وومضات آخرين مثل عصام الشريف وبسام حميدة وومضاتي الخاصة ذات الطبيعة البصرية. يقول نص ومضة لها بعنوان "شموخ":

وجع في الذاكرة. أجزاء مكسورة. لا خنوع. إعادة ترتيب. شجرة سنديان.

من الملاحظ هنا أن الحدث يدور في ذهن ملاحظ مشارك، أو أنه يقوم باسقاط ما يعتمل أو يدور في ذهنه خارجه ليتخذ صورة بصرية تتشكل أمامه ويتأملها بحيث يفهمها جيدا. فمعظم عناصر عالَم الومضة تقوم على شيء معنوي افتراضي الوجود ولا يتخذ شكلا ماديا ملموسا، ويقوم الملاحظ المشارك – بعد الإحساس به – بإخراجه كي يشكِّله أمامنا ويكشف عما يعاني منه وكيف يتصرف معه.

الوجع شيء محسوس يحس به هذا الملاحظ الذي هو شخصية داخل النص أيضا. وهو وجع يتعلق بالذاكرة ويستحضر عامل الزمن وما أدى إليه قبل بداية النص. أي أن الومضة تفترض حدوث أشياء كثيرة أدت إلى هذا الوجع وتسببت فيه. وبعد ذلك يحاول الملاحظ أن يستكشف الوجع، فيكتشف أن هناك أجزاءً مكسورة في ذاكرته. وهذا المحاولة توحي بالتسلسل الزمني المعتاد في السرد، ولكنه لا يتم نقله

هنا عن طريق أفعال تدل على الحركة في الزمن، وإنما عن طريق الانتقال من جزء لآخر من أجزاء الصورة، وكأن كل عنصر من عناصر الصورة مشهد مستقل بذاته بنائيا من خلال علامة الترقيم الذي تسبقه أو تأتي بعده، وفي الوقت ذاته يخلق التجاور بين العناصر علاقة عضوية بينها.

وبعد أن يتبيّن الراوي وجود أجزاء مكسوره بذاكرته، يكشف عن رد فعله إزاء هذا الاكتشاف، فلن يستسلم لهذه الانكسارات ولا لهذا الوجع، ويعلن عن عزيمته الرامية إلى إصلاح ما انكسر. ولذلك ينقل لنا في الجانب التالي من الصورة قيامه بإعادة ترتيب محتويات الذاكرة، ربما كي لا تتسرب منها أشياء أخرى من خلال هذه الثقوب، وإعادة الترتيب هنا تُشبِه تهيئة أو إعادة تهيئة القرص الصلب في جهاز الكمبيوتر defragmentation بحيث تصير الذاكرة أكثر نشاطا وفاعلية.

وتأتي نهاية هذه الومضة القصصية البصرية لتبرز لنا نتيجة ما قام به الراوي، فهذا الراوي يُبصر ذاكرته الآن –

بعد إعادة ترتيبها – "شجرة سنديان". وشجرة السنديان من الأشجار المعمّرة التي قد تعيش حتى 500 سنة، وتتميز بقدرتها على التحمّل ومقاومة العوامل الجوية والمناخية. وتستعين الراوية هنا – من خلال هذه الصورة المستمدة من الطبيعة – بعنصر حيوي يضيف للصورة ثراءً ويقوم بإخراج مسرح الحدث من داخل ذهن الراوية إلى خارجه، لينفتح هذا الذهن على الطبيعة ويستلهم قدرتها على المقاومة والتجدد وتتماهى الذات البشرية مع ذات أخرى من الذوات التي تعْمُرُ بها الطبيعة.

ومن الواضح أن سمات شجرة السنديان تتماشى مع ما في الراوية من عدم الخنوع وما يترتب عليه من إعادة ترتيب. وكأن خروج الراوية من داخل ذهنها وذكرياتها – التي أصابتها كسورة كان من الممكن أن تؤدي إلى توقف حياة الراوية أو انطوائها أو فقدانها للذاكرة – إلى عالم الطبيعة واختيار هذه الشجرة بالذات من بين الأشجار التي تزخر بها الطبيعة – وكأن هذا الخروج مغادرة للانغلاق

على الذات وذكرياتها إلى الانفتاح على الحياة، وهي حياة تصير فيها الذاكرة أكثر قوة وأكثر تحملا ومقاومة لأنها تقترن بأشياء راسخة في العالم الخارجي، وكأن الخارج انعكاس للداخل والداخل انعكاس للخارج.

باختصار، تتكون ومضة "شموخ" من خمس لقطات أو أجزاء من الصورة – خمسة وخميسة، فالذاكرة التي كانت منكسرة في بدايتها تحولت إلى شجرة سنديان في نهايتها – ويمكننا أن نعتبر هذه اللقطات أو المكونات الوحدات السردية الصغرى التي أطلقت عليها مدرسة الشكلية الروسية اسم موتيفات، ولا أدرى هل من الأنسب أن نستعمل مصطلح موتيفات أم نبحث عن بديل عربي له. واللغة العربية تتيح لنا صيغة التصغير، والموتيف أصغر وحدة من وحدات الحبكة السردية، فهل نطلق على المصطلح في العربية اسم سُرَيْد أم حُبَيْكَة؟ ولا أستسيغ الحُبيكة فيما يتعلق بالقصة الومضة، لأن القصة الومضة في حد ذاتها أصغر حبكة سردية ممكنة حتى الآن وبالتالي هي حُبيكة في حد ذاتها بالإشارة إلى الومضة

ككل. هل يمكن لمصطلح سُرَيْد أن يشقّ طريقه للحياة في اللغة العربية؟ يمكننا أن نجرّبه مؤقتًا. تتكون هذه الومضة البصرية من خمسة سُرِيْدَات وكل سُرِيْد يمثّل لبنة من لبنات بنائها أو معمارها. وبالرغم من أن السريدات متجاورة على السطر في المكان، نجد بينها علاقات سببية تجسّد الحبكة البصرية، كما أنها تمثل خطوات زمنية متتابعة، فالسرد هنا سردٌ خطّي يتحرك من السُّرَيْدِ الأقدم على مستوى الحدث إلى السُّرَيْد الأحدثِ، وكل سريد يلعب دوره في الومضة ويكشف لنا عن شخصية الراوي الذي لابد أنه راو مشارك في الحدث، أو هو صانع الحدث، بالرغم من أن الومضة البصرية بوجه عام تعتمد على تجريد عناصر الصورة أو سُرِيْدَاتِها من الإشارة إلى الضمائر في غالب الأحيان، وهذا ليس قاعدة، بل هي غلبة مؤقتة أو طارئة أو حالية. وكان بإمكان الكاتبة أن تنسب الذاكرة إلى الراوية بأن تخصصها بضمير المتكلم أو إلى الشخصية بأن تخصصها بضمير الغائب أو المخاطب: وجع في ذاكرتي؛ وجع في ذاكرتها؛ وجع في ذاكرته؛ وجع في ذاكرتك.

وتوجد ومضة بصرية وحيدة لهيفاء حمّاد تستعمل فيها الضمير المنسوب للراوي المتكلم، ألا وهي ومضة "تحدٍّ (3):

تفجير. تفجير. تفجير. رغم سيل الأسى في عروقي اتقاد وصبوة.

فهنا يمكننا أن نجزم بأن الومضة مروية على لسان راو مشارك في الحدث لأنه يظهر لغويا من خلال ضمير المتكلم المفرد المقترن بكلمة "عروقي". وهذه الومضة تنقسم إلى قسمين: القسم الأول عبارة عن ثلاث وحدات عبارة عن تكرار لوحدة واحدة، والتكرار هنا يدل على كثافة حدوث التفجيرات في المكان الذي توجد فيه الراوية أو المصوِّرَة أو الراصدة التي تنقل لنا لقطات التفجير دون أن تضيف لها شيئا، وكأنها تتركنا في قلب هذه التفجيرات لنرى بأنفسنا فداحة المأساة الشخصية والعامة، وهنا تستعمل منظورا خارجيا، إذ يمكن لأي راصد أن يرصد التفجير الذي يتكرر في متتالية ثلاثية، وللعدد ثلاثة في الثقافة العربية – المصرية

على الأقل – دلالة التأكيد والإثبات، فإذا تكرر الشيء ثلاث مرات يتأكد حدوثه وتأثيره ونتيجته.

وبعد هذه الحركات أو اللبنات الثلاثة التي يتم نقلها من منظور خارجي، تنتقل الراوية إلى تسليط الضوء على ما يدور داخلها ومدى أثر هذه التفجيرات عليها بصفتها إنسانة معرضة للإصابة وربما الهلاك في هذه التفجيرات، وهنا تبرز سمات الراوية/ الشخصية بصفتها شخصية لا تستسلم للعوامل السلبية التي تحيط بها في بيئتها المتمثّلة في هذه التفجيرات، فمازالت هذه الشخصية قادرة على الحماس للحياة وعلى الحب والتطلع للمستقبل. وهنا نجد أنفسنا أمام شخصية واعية بإمكاناتها وبرغبتها في الحياة وبقدرتها على أن تكون إنسانة إيجابية لا تستسلم للإحباط ولا للدمار ولا لليأس.

وبالرغم من أن ومضة "انتظار (2)" لا يظهر فيها أي ضمير قد يدل على المتكلم، نجد أنها مروية بضمير المتكلم، يقول نصّ هذه الومضة:

فجأة قريب. أسوار. شوق. خيط. حلم. ظلال كلمات.

فنحن هنا أمام عين شخصية تنقل لنا أولا ما يدور في مجال نظرها، فهذه الراوية الناظرة ترى فجأة في مجال نظرها شخصا تربطها به علاقة سابقة ويظهر أمامها بعد غياب أو اختفاء، فيقترب الرجل نحوها.

ووجود كلمة "فجأة" هو الذي يحيلنا إلى تاريخ الشخصيتين والعلاقة الموجودة بينهما ممن قبل، والاقتراب يوحي بالابتعاد الذي كان قبل بداية الحدث نصِّيًّا في الومضة، وأقصد بالبداية النصِّيَّة هنا بداية الحدث كما هو موجود أمام القارئ في النص، ولكنها ليست بداية الحدث، فالحدث ممتد في الزمان قبل بداية الومضة نصِّيًّا، وقامت الراوية بتسليط الضوء على هذه اللحظة منه. وهنا يبرز الراصد الذي يمثل عنصرا أساسيا من عناصر الومضة البصرية، كما أن هذا الراصد شخصية مشاركة في الحدث ويرصده بعيونه.

وبعد أن تقوم الراصدة برصد حركة ذلك الرجل، تسلط الضوء على الأسوار الناشئة بينهما. وبما أن البعد البصري واضح جدا هنا، فلابد أن الراصدة أبصرت الأسوار بعدما أبصرت الرجل. وبعد إبراز الأسوار التي قد تكون مادية في الأساس ورمزية أو معنوية بعد ذلك، ترصد الراوية الحركة الداخلية التي تتم في قلبها ووجدانها نحو ذلك الرجل. فالأسوار هنا تتحول إلى أسوار عبثية بائسة لا يمكنها أن تصير حاجزًا حقيقيا بينها وبين الرجل، فالشوق يظهر برغم الأسوار والعوائق.

وهنا تتحول الراصدة إلى داخلها لترصد لنا مشاعرها التي تتحدى الأسوار وتصر على وصل الجسور بينها وبين ذلك الرجل، وفي الوقت ذاته تدرك وجود الأسوار، ويبدو أنها بعد رصدها للشوق تتدبر السبل لتجاوز هذه الأسوار، ولذلك تأتي اللقطة الرابعة متمثلة في ذلك "الخيط" الذي بإمكانه أن يصل بينهما.

ومن الملاحظ أن باقي الومضة بعد الخطوتين الخارجتين في بدايتها – "فجأة قريب. أسوار" – يتم رصده من منظور داخلي تسلطه الراصده على داخلها. فالشوق والخيط يفتحان أمامها مجال الحلم الذي له بالتأكيد علاقة وطيدة بها.

وتأتي نهاية هذه الومضة – ظلال كلمات – لتلقي ضوءا على ما سبقها وتصب الومضة ككل في أكثر من سياق. فظلال الكلمات قد توحي هنا بأن الأسوار مازالت موجودة ولا يمكن لكليهما أن يتجاوزه، وبالتالي يكتفي بالتعبير بلغة رمزية للتعبير عن الحب بينهما، أو بالأحرى يكتفي بلغة عادية يفهمها من يقيمون الأسوار أو المتواجدون في محيطهما فهما عاديا، في حين أن المقصود ظلال الكلمات وليست الكلمات ذاتها.

وقد تفتح هذه النهاية الومضة على سياق آخر، كأن يكون النص ذاته عبارة عن حالة فنية وترصد الكاتبة هنا معاناتها الإبداعية والأسوار التي تنشأ بينها وبين هذه الحالة

الفنية، ولكنها لا تستطيع إلا أن تشتاق للحالة التي تراودها وتحلم بتسجيلها. ومع تمنُّع الحالة الفنية – أو التمنُّع الفنّي، كما أطلقتُ عليه في كتابي الحوار مع النص (2002؛ ص 13)، ولكن من منظور الكاتب بدلا من منظور القارئ – لا تملك الكاتبة إلا الحلم بكتابتها، ولكنه حلم يستعصي عليها هو الآخر، فتكتفي بظلال كلمات للتعبير عنه دون أن تجد الكلمات التي توفي الحلم أو توفي الحالة الفنية حقَّها.

ومن الملاحظ على ومضة "انتظار (2)" لهيفاء حمّاد أنها تتصف بما يمكننا أن نطلق عليه القفز السردي أو القفز النَّصِّي، ويعني أن الراصد/الراوي يقفز فوق الكثير من عناصر العالم المتخيَّل الذي ينقله لنا سرديا، سواء أكان هذا السرد سردا زمنيا يعتمد على الحركة في الزمان من خلال الأفعال التي تدل على هذه الحركة والانتقال من مرحلة مراحل الحدث إلى مرحلة أخرى، أو كان يعتمد على الصورة المادية أو الرمزية أو الوجدانية أو التخييلية، كما نجد هنا في ومضة انتظار (2) لهيفاء حماد أو في ومضاتها

البصرية الأخرى أو في ومضات بصرية أخرى للكثيرين من الكتاب.

ونتيجة لهذا القفز السردي، على القارئ أن يقوم بجهد تأويلي لكي يربط بين الحركات السردية المتتالية، فكل وحدة لغوية من وحدات الومضة البصرية بوجه عام توجد بينها وبين الوحدة الأخرى وحدات محذوفة لا يتم تقديمها للقارئ مادام يمكنه أن يستنبطها من خلال تأمله للنص وإنصاته لكل وحدة ومحاولته استكشاف ما يربط الوحدات ببعضها البعض.

وسأكتفي بقراءة هذه الومضات هنا، وأتمنى أن تكون قراءتي لها قد فتحت لنا بابا لتكوين صورة نقدية عن الومضة البصرية بوجه عام وكيف يمكننا أن نتناولها ونُنَظّر لها. وكنتُ من قبل قد نشرتُ مقالة عن الومضة البصرية في العدد الثالث من مجلة سنا الومضة (أغسطس 2014) ومقالة عن ومضة بصرية لبسَّام جميدة في مجموعته "ويبقى النهر متدفِّقًا" (يناير 2015)، والدراسات أو المقالات الثلاثة

متكاملة وتسعى في الأساس للتنظير للومضة البصرية نقديا. وسأنشر الشهر القادم كتابا لي بعنوان "عدسة ونظرة عين" نصفه على الأقل عبارة عن ومضات بصرية، وأتمنى أن أكتب دراسة كاملة مستفيضة حول الومضة البصرية أتناول فيها أكبر عدد من الومضات البصرية عند أكبر عدد من كتّاب الومضة في سنا الومضة.

صدر من سلسلة كُتَّاب السنا

1- جمال الجزيري. قطوف حروف دانية. يناير 2015.

2- جمال الجزيري. زوايا بكادر خاص. يناير 2015.

3- جمال الجزيري. لُقمةٌ تضلُّ طريقَها. يناير 2015.

4- بسَّام جميدة. ويبقى النَّهرُ متدفِّقًا. يناير 2015.

5- عصام الشريف. أطياف ومرايا. فبراير 2015.

6- هيفاء حماد. بوح ياسمين. فبراير 2015.

فهرس

تصاريف: (28) ومضة

دراسات